

De l'inertie pince-sans-rire du corps-sculpture On the Deadpan Inertia of the Sculpture-Body

Anna Dezeuze

Numéro 115, hiver 2017

Faire Statue
Statue Play

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84381ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dezeuze, A. (2017). De l'inertie pince-sans-rire du corps-sculpture / On the Deadpan Inertia of the Sculpture-Body. *Espace*, (115), 20–27.



De l'inertie pince-sans-rire du corps-sculpture¹

Anna Dezeuze

« La sculpture, c'est ce qui nous fait buter quand on recule pour regarder une peinture.² » Le bon mot bien connu du peintre américain Ad Reinhardt met l'accent sur l'immobilité fondamentale de la sculpture, sur son inertie. Depuis les débuts de son histoire, c'est en effet cette dimension qui est mise en évidence dans les écrits sur la sculpture. Comme l'a démontré David J. Getsy, les critiques et les spectateurs ont toujours perçu l'absence de mouvement et de réactivité de la sculpture comme un défaut, une insuffisance à combler en affirmant leur autorité et leur pouvoir. Ainsi, le mythe qui hante l'imaginaire de la sculpture est celui de Pygmalion qui donna vie à sa propre création. Pour Getsy, il s'agit à présent de mettre en cause ce modèle : « et si l'on se débarrassait de ces histoires de manque et d'impuissance, en investissant leurs termes pour rendre positif ce récit négatif ?³ »

La relation entre l'animé et l'inanimé se retrouve aussi au cœur de l'étude sur le rire publiée par Henri Bergson en 1900. Pour Bergson, on rit de « l'esprit » « s'immobilisant dans certaines formes » et du « corps se raidissant selon certains défauts⁴ ». L'exemple donné par Bergson de la personne qui trébuche sur un obstacle nous rappelle d'emblée la définition de la sculpture selon Ad Reinhardt. Il est remarquable que les mêmes oppositions semblent animer la

On the Deadpan Inertia of the Sculpture-Body¹

“Sculpture is what you bump into when you back up to look at a painting.”² American painter Ad Reinhardt's well-known quip emphasises sculpture's fundamental immobility, its inertia. Indeed, from its beginnings, writings about sculpture have focused on these characteristics. As David J. Getsy has demonstrated, critics and spectators have always perceived sculpture's absence of movement and unresponsiveness as shortcomings, as insufficiencies for which to compensate by affirming their authority and power. Thus, the myth haunting sculpture's imaginary is that of Pygmalion giving life to his own creation. Challenging this model, Getsy asks: “what if we dispense with such stories of lack and inadequacy and perform an inversion of their terms to make this negative account positive?”³

The relation between animate and inanimate also lies at the heart of Henri Bergson's 1900 study of laughter. According to Bergson, laughter erupts in the face of “the mind crystallising in certain grooves and the body losing its elasticity under the influence of certain defects.”⁴

Bergson's example of someone tripping on an obstacle immediately calls to mind Reinhardt's definition of sculpture. Remarkably, the same oppositions appear to run through both discussions of sculpture and Bergson's reflexions on the comic. In one section, Bergson suggests for example that man possesses a spirit or a soul that is light, "infinitely supple," "perpetually in motion" and "subject to no law of gravitation."⁵ As Bergson explains how this "soul" tries to lend "gracefulness" to "obstinate" "matter" that "resists," images of the sculptor and Pygmalion's dream in particular come to mind. According to Bergson, such matter seeks to "convert" the spirit's living energy "to its own inertia."⁶ This is the moment when a comic effect happens.

Comic results also ensue when artists attempt to transform their bodies into sculpture, or try to stage a relationship between sculpture and their bodies. In this way, contemporary artists question the material qualities of sculpture—its stiffness, its immobility, its weight, its insensitivity—its "inertia" that is resistant and "obstinate," according to Bergson. I would argue that such works address the questions Getsy raised concerning the sculptor's power over matter, and the power that sculpture can exert over the spectator. In this essay, I will sketch out two moments in the exploration of the relationship between bodies and sculpture in contemporary art, by drawing on two examples from the 1970s, and the more recent work of two young artists.

I.

In 1970, when American critic and curator Willoughby Sharp introduced the notion of "body works" to describe the works of artists such as Bruce Nauman, Vito Acconci and Dennis Oppenheim, he appealed to the tradition of sculpture. These young artists, he observed, were using their bodies as "sculptural material" because it is "capable of doing exactly what the artist wants, without the obduracy of inanimate matter."⁷ Instead of giving life to Galatea, Pygmalion himself turns into a sculpture. But what happens to this body, then, when it takes on such sculptural qualities?

In order to complement Sharp's analysis, I would like to turn to two examples drawn from early 1970s British art: the works of Bruce McLean and the artist duo Gilbert & George. These three artists all studied in the sculpture department at Central Saint Martins in London, where they found themselves unable to adhere to their New Generation professors' abstract language (whether Anthony Caro, Phillip King or William Tucker), and decided instead to transform their bodies into statues.

In their 1969 *Singing Sculpture*, Gilbert & George stood on a table and sang along with a record of *Underneath the Arches*, a popular hit in wartime Britain. Dressed in suits and ties, one of them held gloves and the other a cane. Their faces were covered in bronze-coloured make-up, their movements discreet and slightly mechanical. At the end of the song, one of them put the record back on. After exchanging the gloves and cane, the artists proceeded to repeat exactly the same movements. While the song written and performed by the Flanagan & Allen duo speaks of the friendship and solidarity of two vagrants camping under a bridge, Gilbert & George's performance remained devoid of all emotion or expression. They stopped and moved like the jumping jacks that Bergson mentioned. The comic effect of this "something mechanical encrusted on something living," as the latter defined the comic, set the artists apart from both Caro's abstract

sculpture and the emerging body art and performance of the time. As Pierre Saurisse has aptly noted, Gilbert & George's *Singing Sculpture* sought above all to keep spectators at arm's length, rather than inviting them to immerse themselves in the intimate space of a performance, or of contemporary *tableaux vivants* such as those of George Segal or Edward Kienholz. As Saurisse suggests, this distance signified the artists' feeling of exclusion from contemporary artistic practices as well as their isolation as a homosexual couple at the time. When they declared themselves "living sculptures," as Saurisse points out, they adopted "a most conventional appearance" and an "unfailing courtesy" in their everyday life: so many ways of exploring the manner in which they were "strongly shaped by the rules of social life."⁸ In Gilbert & George's eyes, then, sculpture's inflexibility stood for the rigidity of the social and legal rules that kept the duo from expressing themselves. In this context, the distance that Gilbert & George's *Singing Sculpture* sets up in relation to the viewers may come close to the "momentary anesthesia of the heart" that the comic requires, according to Bergson.⁹ Any feeling of pity or affection for someone, he argues, makes it impossible to laugh at them.

The awkward poses that Bruce McLean struck in relation to various plinths in *Pose Work for Plinths* in 1971 also suggested a frustrated desire to adjust or conform to an inflexible model or imperturbable rules. But the work's humour differs from Gilbert & George's *Singing Sculpture* in that McLean's deliberate incompetence introduces an irreverent play with those rules. This kind of game would be further explored when McLean teamed up with his Maidenstone College of Art students in 1970 to create Nice Style, "the World's First Pose Band." Taking the rock band as a model, Nice Style performed for the first time as the opening act for the Kinks at Maidenstone, with every member striking a pose so as to create an overall visual composition. One artist in the group recalls how they had been discovering contemporary performance art via spreads in art magazines. Their conclusion was that photographs were as interesting as the works themselves.

Constructing an image, as Nice Style would have observed, was of course also a key concern for rock bands. Indeed, as Philip Auslander has demonstrated, it was precisely at that time that Glam Rock bands became interested in their images, and developed unique visual identities through costumes, make-up, choreographies and stage sets, for shows in which the visual component was as important as the music itself.¹⁰ Whereas Nice Style wore Glam Rock-style outfits at the beginning, the group subsequently turned to the elegance of the tuxedo, which was both more formal and sophisticated. Like Gilbert & George, Nice Style distanced themselves from sculpture through artifice and the image. Like Glam Rock bands, they did not pursue authenticity. For Bergson, a gesture or a ceremony can become as artificial as a mechanical jack-in-the-box if they are emptied of their meaning. When they struck their poses, were Nice Style pointing to both their critique of sculpture and the void produced by increasing mediatisation?

II.

Wearing a Glam Rock costume in 2013, young British artist Dominic Watson is seen playing an invisible guitar, and apparently asking two seated figures, Henry Moore's bronze "King" and "Queen:" *Are you not entertained?* He gets no reaction from them. In another video (*Like a*

définition de la sculpture aussi bien que les réflexions sur le comique de Bergson. Dans un passage, Bergson suggère par exemple que l'homme est habité par un esprit ou une âme qui serait légère, « infiniment souple », « éternellement mobile » et « soustraite à la pesanteur parce que ce n'est pas la terre qui l'attire⁵ ». Lorsque Bergson explique comment cette « âme » essaie de transmettre une certaine « grâce » à une « matière » qui « résiste et s'obstine », on pense à l'image du sculpteur et au rêve de Pygmalion. Pour Bergson, cette matière « voudrait convertir à sa propre inertie » l'énergie vivante de cet esprit⁶. C'est à ce moment-là que l'effet comique se produit.

Ce caractère comique, il apparaît lorsque les artistes tentent de transformer leur corps en sculpture et lorsqu'ils mettent en scène une relation entre leur corps et une sculpture. Les artistes contemporains interrogent ainsi les qualités matérielles de la sculpture – que ce soit sa raideur, son immobilité, son poids, son insensibilité ou cette inertie « qui résiste et s'obstine », selon Bergson. C'est ainsi, me semble-t-il, qu'ils arrivent à aborder les questions – soulevées par Gatsby – des pouvoirs du sculpteur sur la matière, et du pouvoir que la sculpture peut exercer sur son spectateur. Dans cet article, j'esquisserai deux moments dans cette exploration des relations entre corps et sculpture dans l'art contemporain, à partir d'une sélection de deux exemples des années 1970, et des pratiques plus récentes de deux jeunes artistes.

I.

Lorsque le critique et commissaire américain Willoughby Sharp introduit, en 1970, la notion de « body works », ou « œuvres de corps », pour parler d'œuvres telles que celles de Bruce Nauman, Vito Acconci ou Dennis Oppenheim, il fait appel à la tradition de la sculpture. Ces jeunes artistes, remarque-t-il, utilisent leur corps comme « matériau sculptural », car ce matériau est « capable de faire exactement ce que souhaite l'artiste, sans l'obstination de la matière inanimée⁷ ». Au lieu de donner vie à Galatée, Pygmalion deviendrait ainsi lui-même sculpture. Mais que devient ce corps, justement, quand il adopte ces qualités sculpturales ?

Pour compléter l'analyse de Sharp, il me paraît pertinent de se tourner vers deux exemples issus de l'art britannique du début des années 1970 : le travail de Bruce McLean et celui du duo Gilbert & George. Ces artistes ont tous étudié dans le département de sculpture à Central Saint Martins, à Londres, où, ne se reconnaissant pas dans l'abstraction de leurs professeurs de la New Generation (Anthony Caro, Phillip King, William Tucker), ils décident de transformer leurs corps en statues.

Dans leur *Singing Sculpture* de 1969, Gilbert & George, debout sur une table, chantent, en même temps qu'un disque, la chanson *Underneath the arches* qui était devenue un tube en Grande-Bretagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Vêtus de costumes et de cravates, l'un tenant des gants, l'autre une cane, ils ont le visage recouvert de maquillage couleur bronze. Leurs mouvements sont discrets, légèrement mécaniques ; à la fin de la chanson, l'un d'entre eux remet le disque, ils échangent les gants et la cane, et répètent exactement les mêmes mouvements. Si la chanson, écrite et chantée par le duo Flanagan & Allen, évoque l'amitié et la solidarité de deux vagabonds qui campent sous un pont, la performance de Gilbert & George ne dénote aucune émotion ou expression. Ils s'arrêtent et s'animent comme les pantins évoqués par Bergson. L'effet comique de cette « mécanique plaquée

sur le vivant », comme l'a défini ce dernier, les démarquait autant de la sculpture abstraite d'Anthony Caro que du « body art » et de la performance qui se développaient à leur époque. Comme l'observe très justement Pierre Saurisse, la *Singing Sculpture* de Gilbert & George met avant tout les spectateurs à distance, au lieu de les inviter à se plonger dans l'intimité d'une performance ou d'un tableau vivant, comme ceux de George Segal ou d'Edward Kienholz. Saurisse suggère que les artistes marquaient, par cette distance, autant l'exclusion qu'ils ressentaient par rapport aux pratiques artistiques contemporaines que leur isolement en tant que couple homosexuel à cette époque. Au moment où les artistes se déclarent « sculptures vivantes », comme le souligne Saurisse, ils adoptent une « apparence des plus conventionnelles » et une « courtoisie à toute épreuve » dans leur vie quotidienne : autant de façons d'explorer les manières dont ils sont « fortement façonnés par les règles de vie en société⁸ ». L'inflexibilité de la sculpture s'apparenterait ainsi, dans le cas de Gilbert & George, à la raideur de ces règles sociales et légales qui empêchaient le duo de s'exprimer. Dans ce contexte, la distance que Gilbert & George établissaient, dans *Singing Sculpture*, par rapport à leurs spectateurs, correspondrait peut-être à cette « anesthésie momentanée du cœur » que nécessite le comique aux yeux de Bergson⁹. On ne peut pas rire, selon lui, si l'on ressent de la pitié ou de l'affection pour le sujet.

Les poses maladroitement adoptées par Bruce McLean, en fonction des socles, dans *Pose Work for Plinths* de 1971, suggèrent aussi un désir frustré de s'adapter, de se conformer à un modèle inflexible, à des règles imperturbables. Mais leur humour est bien différent de celui de Gilbert & George, car l'incompétence délibérée de l'artiste introduit un jeu irrévérencieux avec ces règles. Ce jeu sera multiplié quand McLean s'associera avec ses étudiants du Maidenstone College of Art pour créer, en 1970, ce qu'ils appellent « Nice Style, the World's First Pose Band », le premier groupe de poses du monde. Prenant comme leur modèle le groupe de rock, la performance inaugurale de Nice Style se fera en première partie d'un concert des Kinks à Maidenstone. L'enjeu : prendre des poses à plusieurs de manière à créer une composition visuelle. L'un des membres du groupe se souvient qu'ils découvraient la performance contemporaine à travers les pages des magazines d'art. Ils en ont conclu que la photo était aussi intéressante que le travail lui-même.

Et c'est bien sûr cette question de l'image que Nice Style retrouve chez les groupes de rock. En effet, comme l'a montré Philip Auslander, c'est justement à cette époque que les groupes de « Glam Rock » se sont mis à s'intéresser à leur image en développant une identité visuelle singulière à travers costumes, maquillages, chorégraphies et décors, pour des spectacles où le visuel était aussi important que la musique¹⁰. Si Nice Style a revêtu des costumes de style « Glam Rock » à ses débuts, le groupe se tourne ensuite vers l'élégance du smoking : plus formel, mais aussi plus sophistiqué. Comme Gilbert & George, Nice Style met à distance la sculpture à travers l'artifice et l'image. Comme les groupes de « Glam Rock », ils ne cherchent pas l'authenticité. Pour Bergson, un geste ou une cérémonie peuvent devenir aussi artificiels qu'un pantin mécanique lorsqu'ils sont vidés de leur sens. En prenant ces poses, Nice Style pointe-t-il ainsi du doigt à la fois sa critique de la sculpture et le vide créé par une médiatisation grandissante ?

Rolling Stone, 2013), he starts dancing to the Rolling Stones' *Start me Up*. Watson borrows his dance moves from Mick Jagger, whose legendary charisma and sex appeal are deemed to drive crowds wild. Despite its dynamic form, Moore's 1950 *Standing Figure* sculpture remains resolutely impassive beside him. The romantic solitude of Moore's sculpture, lost in the vast Scottish landscape of Glenkiln Sculpture Park, is coupled with the pathetic loneliness of a young man with whom no one wants to dance. As a sculptor, Watson would have liked to be as good as Henry Moore, but says that he failed to enter into a "conversation" with the history of sculpture when he was studying at Camberwell College of Art in London.¹¹ As a dancer, he would have liked to be as sexy as Jagger. Here again, there still seems to be some way to go ...

What if it were simply a matter of working on your look? For *Footnote (Billboard Hits 1984-2014)*, young Latin American artist Ana Navas dressed up as Constantin Brancusi's *Bird in Space*. She danced for over an hour to the best hits of every year from 1984 to 2014, around a replica of Brancusi's sculpture that she had purchased online. Thus dressed up, she tried to establish a kind of relationship with this important twentieth-century avant-garde sculpture. While responding to a bird in flight through dance might seem logical, one would imagine dancers finding a graceful and elegant economy of movements. But Navas's movements are awkward. Rather than the whimsical cones Brancusi made to dress the head of his friend Lizica Codreanu, as she danced among the sculptures in his

studio, Navas's grotesque costume recalls Hugo Ball's outfit worn when he recited his dada poem at the Cabaret Voltaire in 1916. Unable to move, Ball remembered looking like an "obelisk."¹² Watching Navas means looking at someone awkwardly dressed up as an abstract sculpture. And as Bergson reminds us, "We laugh every time someone gives us the impression of being a thing."¹³

What unites Watson and Navas's practices, for me, is their ridicule, which signifies a deliberate failure. In conclusion, I would like to sketch out a preliminary interpretation of this shared position. A comparison with the work of Nice Style would suggest that the two young artists are also trying to question images—in this case reproductions of works found on the internet as well as in magazines—by exploring the gap between image and object. Nice Style, like McLean, played in and with this space; in their performances, there is tension between the fluctuating image and the materiality of bodies and sculpture. Navas and Watson's videos emphasize the contrast between the artists'

Dominic Watson, *Like a Rolling Stone*, 2012.
Images tirées d'une vidéo/Video stills.
Avec l'aimable permission de/Courtesy of the artist.



II.

Vêtu d'un costume « Glam Rock », en 2013, le jeune artiste britannique Dominic Watson joue de la guitare invisible et semble demander à deux figures assises de Henry Moore, un « Roi » et une « Reine » en bronze : *Are you not entertained?* (Vous ne vous amusez pas?) Aucune réaction de la part de ses spectateurs. Dans une autre vidéo (*Like a Rolling Stone*, 2013), il se met à danser sur une chanson des Rolling Stones (*Start me Up*), accompagnant des mouvements de Mick Jagger, dont le charisme et le charme légendaires sont censés embraser les foules. Malgré le dynamisme de son dessin dans l'espace, le personnage de Moore à côté de lui (*Standing Figure*, 1950) reste impassible. La solitude romantique des sculptures de Henry Moore par rapport à l'immensité du paysage écossais de Glenkiln Sculpture Park se double de la solitude dérisoire du jeune homme avec qui personne ne veut danser. En tant que sculpteur, Watson voudrait être aussi bon que Henry Moore, mais il dit qu'il n'arrivait pas à entrer en « conversation » avec l'histoire de la sculpture qu'il a essayé d'étudier au Camberwell College of Art à Londres¹¹. En tant que danseur, il voudrait être aussi sexy que Jagger. Là non plus, ce n'est pas gagné...

Et si c'était une question de look ? Dans *Footnote (Billboard Hits 1984-2014)*, Ana Navas, une jeune artiste latino-américaine, se déguise, quant à elle, en *Oiseau dans l'espace* de Constantin Brancusi. Pendant plus

d'une heure, sur les meilleurs tubes de 1984 à 2014, elle danse autour d'une réplique de la sculpture qu'elle a achetée en ligne. En dansant ainsi déguisée, elle essaie d'établir un rapport avec cette sculpture si importante pour l'avant-garde du vingtième siècle. Répondre par une danse à un oiseau qui s'envole, ce serait logique, mais on imaginerait peut-être des danseurs qui trouveraient une grâce, une élégance, une certaine économie dans leurs mouvements. Mais les mouvements de Navas sont maladroits. Plutôt que les cônes fantaisistes confectionnés par Brancusi pour coiffer son amie Lizica Codreanu lorsqu'elle dansait parmi les sculptures de son atelier, le costume grotesque de Navas évoque celui d'Hugo Ball, porté en 1916 pour réciter son poème dada au Cabaret Voltaire – costume qui empêchait l'artiste de bouger et le faisait ressembler, selon lui, à un « obélisque »¹². Regarder Ana Navas c'est avant tout voir une personne déguisée, de façon maladroite, en sculpture abstraite. Et comme nous le rappelle Bergson : « Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose¹³ ».

Ce qui unit les pratiques de Watson et de Navas, selon moi, c'est leur ridicule, qui signifie un échec assumé, dont j'aimerais proposer ici quelques éléments d'interprétation. En les comparant au travail de Nice Style, on pourrait imaginer que ces deux jeunes artistes tentent eux aussi d'interroger les images, les reproductions d'œuvres qu'ils trouvent sur Internet, en explorant l'écart entre l'image et l'objet. Nice Style, comme McLean, jouait de cet écart et le déjouait; dans leurs œuvres performées,



gestures and the impassive objects to which they attempt to get close: the gap, it seems, can no longer be bridged. It is evident that neither Navas nor Watson attempts to imitate sculpture's impersonal nature like Gilbert & George. On the contrary, they do everything they can to draw some reaction, if not some kind of emotion, from the objects. What they stage, in my eyes, thus is not so much Gilbert & George's inability to express themselves, as their frustration at not being able to arouse a reaction from the other.

In the era of intelligent objects and social networks, where the speed of reactivity has become a measure of both economic and affective value, could sculpture's inertia be interpreted as a refusal? In his admirable study of the "sculptural imagination," Alex Potts already suggested in 2000 that this medium's "potential" lies in its "inert thingness" and "troublesome facticity." This is why, according to Potts, sculpture can offer a kind "of resistance to image-based consumerism."¹⁴

In his 2014 essay, David J. Getsy develops and extends Potts's analysis in light of more recent perspectives in the social sciences that have attempted to dethrone mankind by situating it within a wider network of material relations, which would also include non-human agents, be they animal, plant or mineral, be they animate or inanimate. By proposing that sculpture be considered as an "agent," Getsy is interested in what he calls its "performance of motionlessness." He proposes that we read this performance as "a kind of critical passivity—that is, as an enactment of passive resistance."¹⁵ When Gilbert & George and Nice Style transform themselves into sculpture, and when Navas and Watson confront the medium's indifference, I would argue that they are staging this passive resistance. They project onto these inert forms a power of confrontation, exclusion, repudiation, and even disparagement.

Translated by the author

1. This article is a version of a paper presented at *Sans blague/No Joke. La question de l'humour en art contemporain*, a conference organised by the Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), on April 2, 2016.
2. Ad Reinhardt, quoted in Alex Potts, *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, 1.
3. David J. Getsy, "Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance," *Criticism*, vol. 56, no. 1, Winter 2014, 8.
4. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* [1900], trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell, Mineola, NY: Dover Publications, 2005, 28.
5. *Ibid.*, 15.
6. *Ibid.*, 14.
7. Willoughby Sharp, "Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof" (1970), in *The Artist's Body*, ed. Tracey Warr, London: Phaidon, 2000, 231.
8. Pierre Saurisse, "Les Doigts dans la porte: la vie publique de Gilbert & George, œuvre vivante", in *Image de l'artiste*, ed. Éric Darragon et Bertrand Tillier, *Territoires contemporains*, no. 4, avril 2012, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Pierre_Saurisse.html
9. Bergson, *Laughter*, 3.
10. Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender, Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
11. 'Interview by Lindsey Mendick', <http://youngartistsinconversation.co.uk/Dominic-Watson> Watson's videos can be viewed on <https://vimeo.com/dominicwatson/videos>.
12. Hugo Ball, *Flight out of Time: A Dada Diary*, ed. John Elderfield, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970 [1927], 70.
13. Bergson, *Laughter*, 28.
14. Potts, *The Sculptural Imagination*, 4.
15. Getsy, "Acts of Stillness," 11.

Anna Dezeuze is a lecturer in Art History at the École Supérieure d'Art et de Design Marseille-Méditerranée, where she is participating in a research project titled the Bureau des Positions (Positions Bureau). She is the editor of *The 'Do-it-yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media* (Manchester University Press, 2010) and co-editor, with Julia Kelly, of *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art* (Ashgate, 2013). Her latest book is a study of Thomas Hirschhorn's *Deleuze Monument* (Afterall, 2014). Other publications have focused on 1960s and 1970s practices, including Fluxus, assemblage and works of artists such as Lygia Clark, Hélio Oiticica, Bruce Nauman and Richard Wentworth. Her forthcoming book with Manchester University Press is titled *Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*.

il y a une tension entre l'image fluctuante et la matérialité du corps et de la sculpture. Dans les vidéos de Navas et Watson, le contraste entre les gestes des artistes et les objets impassibles, dont ils veulent se rapprocher se trouve accentué : l'écart semble insurmontable. Il est évident que Navas et Watson n'essaient pas du tout d'imiter l'impersonnalité des sculptures à la manière de Gilbert & George; au contraire, ils font tout pour en tirer une réaction, si ce n'est une émotion. Ce qu'ils mettent en scène, à mes yeux, ce n'est pas tant une impossibilité de s'exprimer, comme Gilbert & George, c'est leur frustration quant à l'impossibilité de susciter l'expression de l'autre.

À l'heure des objets intelligents et des réseaux sociaux, où la vitesse de la réactivité est devenue une valeur à la fois marchande et affective, l'inertie de la sculpture pourrait-elle être interprétée comme un refus ? Dans son admirable étude de l'imaginaire sculptural, Alex Potts suggérait déjà, en 2000, que le « potentiel » de la sculpture comme médium résidait dans son caractère de chose inerte et dans sa « factualité difficile ». C'est à ce niveau-là, selon Potts, que la sculpture peut proposer une « résistance à un consumérisme basé sur l'image¹⁴ ».

Dans son texte de 2014, David J. Getsy développe et élargit l'analyse de Potts au regard de perspectives plus récentes, dans les sciences humaines et sociales, qui tentent de détrôner l'humain en le situant dans un réseau plus large de relations matérielles, qui comprendrait aussi des agents non humains, qu'ils soient animaux, végétaux ou minéraux, qu'ils soient animés ou inanimés. En proposant que la sculpture soit traitée comme un « agent », Getsy s'intéresse à ce qu'il appelle sa « performance de l'immobilité ». Il propose de lire cette performance comme une « passivité critique – c'est-à-dire un acte de résistance passive¹⁵ ». Lorsque Gilbert & George et Nice Style se transforment en sculpture, et lorsque Navas et Watson se confrontent à son indifférence, ils mettent en scène, selon moi, cette résistance passive. Ils projettent dans ces formes inertes une puissance de confrontation, d'exclusion, de répudiation, voire de dénigrement.

1. Cet article est une version d'une communication présentée au colloque *Sans blague/No Joke. La question de l'humour en art contemporain*, Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), 2 avril 2016.
2. Ad Reinhardt, cité par Alex Potts, *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 1.
3. David J. Getsy, « Acts of Stillness : Statues, Performativity, and Passive Resistance », *Criticism*, vol. 56, n° 1, Hiver 2014, p. 8.
4. Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1991 [1900], p. 43.
5. *Ibid.*, p. 27.
6. *Ibidem.*
7. Willoughby Sharp, « Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof » (1970), in *The Artist's Body*, dir. Tracey Warr, London, Phaidon, 2000, p. 231.
8. Pierre Saurisse, « Les Doigts dans la porte : la vie publique de Gilbert & George, œuvre vivante », in *Image de l'artiste*, dir. Éric Darragon et Bertrand Tillier, *Territoires contemporains*, n° 4, avril 2012, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Pierre_Saurisse.html.
9. Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 4.
10. Philip Auslander, *Performing Glam Rock : Gender, Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
11. 'Interview by Lindsey Mendick', <http://youngartistsinconversation.co.uk/Dominic-Watson> Les vidéos de Watson peuvent être visionnées sur <https://vimeo.com/dominicwatson/videos>.
12. Hugo Ball, *Flight out of Time : a Dada Diary*, dir. John Elderfield, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970 [1927], p. 70.
13. Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 44.
14. Alex Potts, *Sculptural Imagination*, op. cit., p. 4.
15. David J. Getsy, « Acts of Stillness », op. cit., p. 11.

Anna Dezeuze enseigne l'histoire de l'art à l'École Supérieure d'Art et de Design Marseille-Méditerranée, où elle contribue à un projet de recherches intitulé le Bureau des Positions. Elle a dirigé *The 'Do-it-yourself' Artwork : Participation from Fluxus to New Media* (Manchester University Press, 2010) et codirigé, avec Julia Kelly, *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art* (Ashgate, 2013). Son dernier livre propose une analyse du *Deleuze Monument* de Thomas Hirschhorn (Afterall, 2014). D'autres publications portent sur l'art des années 1960-1970, dont Fluxus, l'assemblage, et les pratiques d'artistes tels que Lygia Clark, Hélio Oiticica, Bruce Nauman, ou Richard Wentworth. Son prochain ouvrage, à paraître chez Manchester University Press, s'intitule *Almost Nothing : Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*.